

01 | El drama de lo cotidiano. Arquitectura y representación en Lina Bo Bardi. The drama of everyday life. Architecture and representation in Lina Bo Bardi _Javier García Librero, Marina Cantó Armero

Prólogo

Década de los sesenta en Brasil, el país se encuentra sumido en un régimen militar dictatorial que somete a la población, entre dicha población se encuentra la arquitecta Lina Bo Bardi, que encuentra en el teatro un medio de lucha y resistencia para expresar sus ideas y pensamiento a través de la arquitectura.

La arquitecta italiana, nacionalizada brasileña, realizará propuestas para escenografías de obras teatrales, así como varios proyectos de teatros, pero más allá de su producción arquitectónica, lo que resulta más interesante, en su relación con el teatro, es su conexión directa con la “vida” de las personas y cómo su arquitectura actúa a modo de “escenarios” para la coreografía social de esa vida.

¿Cómo relacionar teatro y vida a través de la arquitectura? ¿Cómo relacionar la arquitectura con la vida real y cotidiana de las personas?

Acto I. Vida Teatral

“Quando jovem, assistia a espetáculos de variedades, que mamãe não queria. Tinha um tio jornalista e ele nos levava. Conhecíamos os atores, como Petrolini.”¹

Lina Bo Bardi estuvo siempre muy cerca del teatro, ya desde niña le gustaba ir a espectáculos. Pero es durante la década de los sesenta cuando la arquitecta comienza a participar y a involucrarse más activamente en las producciones teatrales y en proyectos sociales experimentales. Durante este período mantuvo más contacto con personas ligadas a las artes plásticas y al teatro que con los propios arquitectos, lo que le llevó a realizar varios proyectos de escenografías, vestuarios, así como proyectos arquitectónicos de teatros, donde pudo representar y expresar sus ideas.

El teatro latinoamericano a partir de los años sesenta desarrolla nuevos estilos, escuelas, técnicas y teorías, tanto en la dramaturgia como en la escenificación que son influenciados directamente por:

- El teatro épico de Bertolt Brecht, donde se destaca “la función política del teatro en la era científica”.
- El teatro oprimido de Augusto Boal
- Las corrientes de vanguardia europeas
- El teatro pobre de Jerzy Grotowski

Por consiguiente, El Nuevo Teatro Latinoamericano, iniciado a partir de la década del sesenta, tendrá como características:

- La utilización del teatro como instrumento crítico de la realidad social y de transformación de la conciencia social
- La recepción e incorporación de teorías, técnicas, escuelas y estilos del teatro universal
- La búsqueda de elementos autóctonos sobrevivientes de las culturas tradicionales²

El teatro de Lina Bo Bardi, así como sus planteamientos, están claramente influenciados por estas corrientes y sus características donde destacan el teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro pobre de Jerzy Grotowski.

De la primera corriente, Lina Bo Bardi realizó la escenografía de varias de las obras teatrales del dramaturgo alemán, como por ejemplo: *A opera de três tostões* en el Teatro Castro Alves

Resumen pág 50 | Bibliografía pág 56

Javier García Librero. Universidad de Navarra. Arquitecto, graduado en 2013 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Máster en Diseño Arquitectónico por la Universidad de Navarra (2014). Ha colaborado con estudios de arquitectura tanto internacionales –Rusan Arhitektura y NFO arhitektura–, como nacionales –Tabuenca & Leache Arquitectos. Actualmente colabora con el estudio M2R arquitectos en la construcción del Centro Cultural Bamiyan (Afganistán) promovido por la UNESCO. javier.garcia.librero@gmail.com jgl-arquitectos.wix.com/javier

Marina Cantó Armero. Universidad de Navarra. Arquitecto, graduado en 2013 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Cardenal Herrera CEU. Máster en Diseño Arquitectónico por la Universidad de Navarra, cursando proyectos arquitectónicos avanzados con João Luís Carrilho da Graça, Francisco Mangado y Emilio Tuñón. Ha colaborado en varios estudios de arquitectura, entre ellos M2R arquitectos para la construcción del Centro Cultural Bamiyán (Afganistán) promovido por la UNESCO y Francisco Mangado y Asociados. Actualmente compagina su labor investigadora trabajando como arquitecta en el estudio de Grafeno Arquitectura. marinacantoarmero@gmail.com

Palabras clave

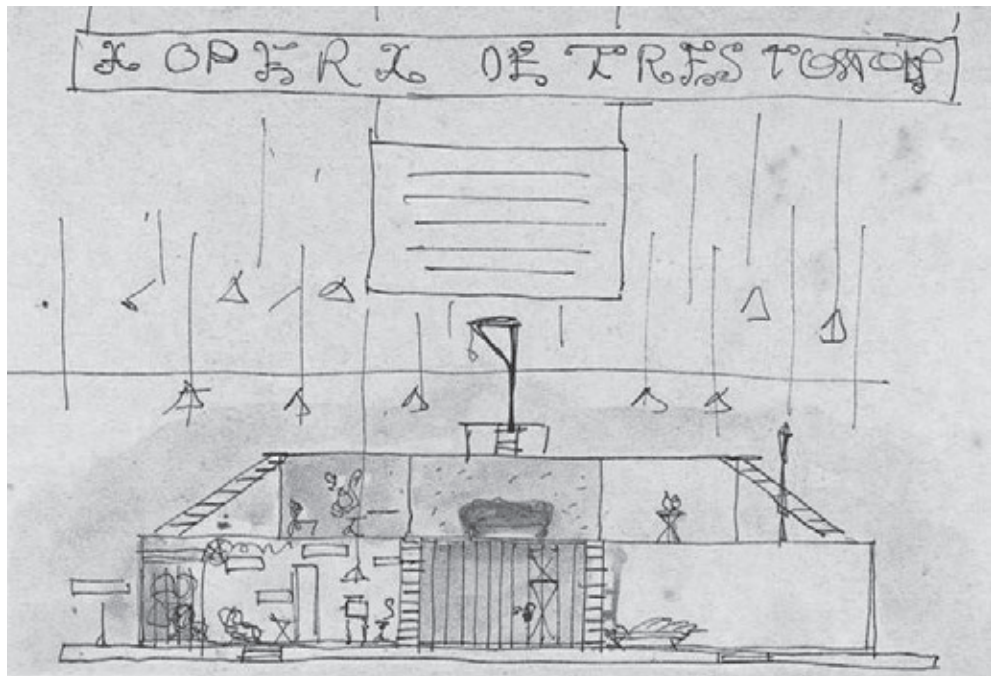
Teatro, arquitectura teatral, actor-espectador, Teatro Oficina, Lina Bo Bardi, Jerzy Grotowski.

Keywords

Theatre, performing architecture, actor-spectator, Teatro Oficina, Lina Bo Bardi, Jerzy Grotowski.

[1]





[2]

[1] Vista del escenario de "A opera de três tostões". Fuente: CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p 145.*

[2] Croquis diseño de la escenografía para "A opera de três tostões". Fuente: CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p 144.*

¹ CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p 9.*

² RIVERA, Carlos Manuel. *Teatro popular: el nuevo teatro pobre de América de Pedro Santaliz*. Irvine (California): Gestos, 2005. pp 63-64. La cita pertenece a: RODRIGUEZ ABAD, Franklin. *Poética del teatro latinoamericano y del Caribe*. Quito: Abrapalabra, 1994.

³ LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi: [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Director: Dr. Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo. Área de Concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo*, 2011, p 32.

⁴ DE SOUZA BIERRENBACH, Ana Carolina. "Entre textos y contextos, la arquitectura de Lina Bo Bardi". *Arquitextos*, n°119, 2010. La cita pertenece a: BO BARDI, Lina. "Segunda conferência na EBAUB". Salvador, texto no publicado, Archivo Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1958. p 2. - Texto original en italiano. Traducción: ACB.

[3] Momento durante la representación de "Na selva das cidades". Fuente: CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p 189.*

[4] Croquis escenario de la "Na selva das cidades". Fuente: CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p 189.*

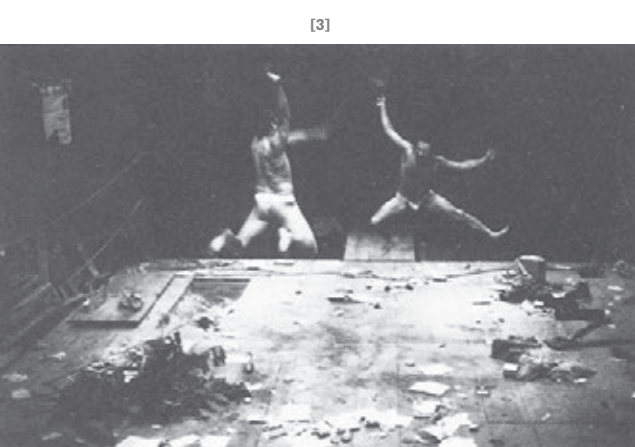
(Salvador, Bahia, noviembre de 1960) [1] [2] y *Na selva das cidades* en el Teatro Oficina (São Paulo, 1969) [3] [4]. Estos trabajos escenográficos fueron utilizados por la arquitecta para tratar, representar y criticar la situación política y cultura de Brasil en la década de los cincuenta y sesenta. La función política y reivindicativa de *A opera de três tostões* queda reflejada en el periódico *A Tarde* donde Napoleão Lopes Filho escribe:

*"Podemos dizer que os responsáveis pela Ópera dos Três Tostões alcançaram plenamente seus objetivos: atingir em cheio a burguesia anestesiada com uma bofetada".*³

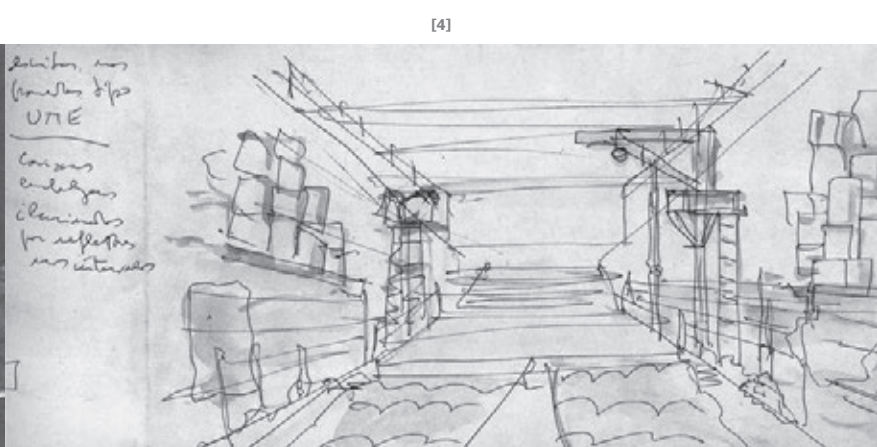
De la segunda corriente, serán las teorías del dramaturgo polaco Jerzy Grotowski sobre la relación actor-espectador y teatro pobre las que influirán de manera decisiva en los planteamientos teórico-prácticos de la arquitecta y que se analizarán con mayor profundidad en los Actos II y III del presente texto.

Independientemente de las diferentes corrientes y características teatrales que pudieron llegar a influir en la arquitecta italo-brasileña, lo realmente significativo es que la relación que Lina Bo Bardi tenía con el teatro le acompañará durante toda su vida y estará presente de manera importante tanto en su obra construida como en su discurso teórico:

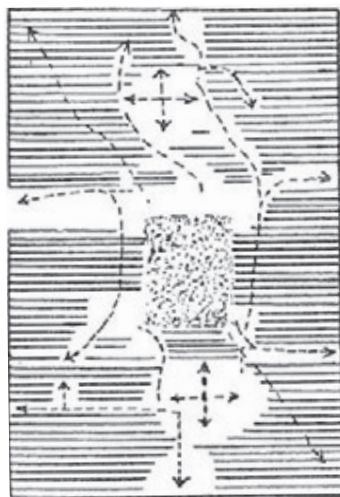
*"Si fuera necesaria una definición de arquitectura (...) sería quizás la de una aventura en la cual el hombre es llamado a participar como actor, íntimamente; a definir la no gratuidad de la creación arquitectónica, su absoluta adherencia al útil, (...) pero no por esto menos ligada al hombre "actor"; quizás esta pueda ser, siempre que sea necesaria, una definición de arquitectura. Una aventura estrictamente ligada al hombre, vivo y verdadero"*⁴.



[3]



[4]



[7]



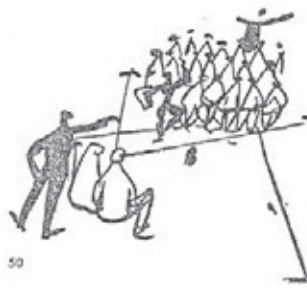
Mansión central donde se agrupan las chimeneas y hacia donde se dirigen los actores cuando desaparecen.

Espectadores

Actores

Espectadores

Actores



[6]

[5] [6] La relación entre los actores y los espectadores. Los últimos quedan integrados en la acción escénica y se consideran como elementos específicos de la representación. Croquis Jerzy Grotowski. Fuente: GRO-TOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Margo Glantz (trad.). Mexico [etc.]: Siglo Veintiuno, 1970. pp 123-124.

[7] Diagrama de movimientos de los actores entre los espectadores. Laboratorio teatral Jerzy Grotowski. Croquis Jerzy Grotowski. Fuente: GRO-TOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Margo Glantz (trad.). Mexico [etc.]: Siglo Veintiuno, 1970. p 128.

[8] Soluciones espaciales del Laboratorio Teatral. Croquis Jerzy Grotowski. 41. Escenario italiano. Los actores están separados del público y actúan siempre dentro de la misma área límite. 42. Teatro-arena (escenario central). Aunque cambia la posición de la escena, permanece la barrera entre actor y espectador. 43. Laboratorio teatral. Los actores y los espectadores no están separados ya. Todo el lugar se vuelve escenario y al mismo tiempo lugar de los espectadores. Fuente: GRO-TOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Margo Glantz (trad.). Mexico [etc.]: Siglo Veintiuno, 1970. p 121.



[5]



[8]

Lina Bo Bardi asocia el teatro directamente con la práctica de la arquitectura, y lo que es aún más importante y que es considerado un tema fundamental en la obra de Lina Bo Bardi, con la idea de “vida”, refiriéndose siempre a las vidas de las personas reales, con necesidades vitales y que participan cotidianamente de la experiencia arquitectónica. La arquitecta ya comprendía al hombre como un actor social insertado en el teatro del mundo.

Es por ello que, para Lina Bo Bardi, su relación con el teatro va más allá de su estudio como tipología arquitectónica aislada, para ella el teatro toma una dimensión social, urbana y, sobre todo, humana en la que la propia arquitectura tiene un papel fundamental, ya que representa el escenario en el cual el hombre desarrollará su vida cotidiana, como si de un teatro mismo se tratara.

Acto II. Unión actor-espectador

“(El teatro) No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunicación perceptual, directa y “viva””⁵.

La historia de la arquitectura teatral puede estudiarse a través de la relación entre la acción escénica y los espectadores. Arquitectos como Gottfried Semper en el Hoftheater de Dresde (1835), Peter Behrens en el proyecto no construido del Spielhaus (1901), Heinrich Tessenow en la Festspielhaus Hellerau (1913) y Karl Friedrich Schinkel en sus primeros planteamientos para el Schauspielhaus de Berlín (1918); así como escenógrafos como Adolphe Appia y dramaturgos como Georg Fuchs ya buscaban una relación y continuidad más directa entre escena y auditorio, basándose fundamentalmente en los principios del modelo del teatro clásico griego.

Esta relación se convirtió en una preocupación central en los distintos diseños teatrales de Lina Bo Bardi, que tras haber realizado diferentes proyectos de escenografías, vestuario, etc., se marcó como objetivo principal la disolución e incluso la eliminación de los límites y barreras entre el actor y el espectador, con el fin de que todas las personas formaran parte de la obra teatral.

En esta constante búsqueda de la unión y relación actor-espectador, para Lina Bo Bardi resultan fundamentales los principios teórico-prácticos del dramaturgo polaco Jerzy Grotowski, los cuales quedan recogidos en su libro *Hacia una teatro pobre* publicado en 1968.

Jerzy Grotowski creó en 1959 el Laboratorio Teatral en el que, y como su propio nombre indica, se experimentaban y buscaban nuevas formas de arte teatral y cuyas producciones eran “investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público”⁶. [5] [6]

Es por ello que Jerzy Grotowski, al igual que hará Lina Bo Bardi en sus proyectos teatrales, otorgará máxima importancia a la relación entre el actor y el espectador en sus representaciones y actuaciones:

“Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama; o los actores pueden construir estructuras entre los espectadores e incluirlos de esta forma en la arquitectura

de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio; o los actores pueden actuar entre los espectadores e ignorarlos, mirando a través de ellos.”⁷ [7] [8]

Lina Bo Bardi, por lo tanto, se aproximará a una concepción clásica del teatro griego, el cual no era un espectáculo destinado a ser percibido de manera pasiva, sino destinado a la participación colectiva de los miembros de la polis. Además, al igual que en dicho teatro, Lina Bo Bardi aspira a proporcionar espectáculos teatrales que no impliquen la división o estratificación social de los espectadores, revelando su postura ética y social.

Acto III. Teatro pobre / arquitectura pobre

“Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.”⁸

Las ideas de Lina Bo Bardi sobre arquitectura pobre encuentran una clara correspondencia con los planteamientos formulados por el dramaturgo polaco Jerzy Grotowski, sus experiencias en el Teatro Laboratorio y su teoría sobre el Teatro Pobre.

Podemos comprobar que la relación Lina Bo Bardi-Grotowski existe en el sentido de que ambos abogan por un teatro pobre, refiriéndose a la búsqueda de un teatro reducido a sus elementos esenciales y entendido básicamente como el trabajo del actor en su conexión directa con el espectador o el público.

“Podemos definir el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias. [...] nuestro Laboratorio Teatral se ha convertido en un teatro ascético en el que los actores y el público son todo lo que ha quedado.”⁹

Tal y como escribió Peter Brook en el prefacio del libro *Hacia una teatro pobre* el “Laboratorio (Teatral) es quizá el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, cuya carencia de dinero no es una excusa para justificar los medios inadecuados”.¹⁰

Manteniendo la comparación entre la arquitecta y el dramaturgo, nos atreveríamos a afirmar que Lina Bo Bardi es quizá la única arquitecta que no encuentra obstáculos ante las dificultades políticas, sociales y económicas en las que se encuentra Brasil. No solo eso, sino que, gracias a su actitud vital, consiguió transformar y convertir estos “inconvenientes” en los elementos necesarios, ideales y fundamentales para llegar a poner en práctica sus conceptos teóricos-prácticos.

En este sentido son los problemas económicos en los que se encuentra sumido el país los que le permiten a la arquitecta explotar al máximo las posibilidades de su idea sobre arquitectura pobre y se ven reflejados finalmente en su arquitectura en general y sus diseños teatrales en particular.

“Mi nombre apareció durante una conversación entre José Celso Martínez Corrêa y nuestro mutuo gran amigo Glauber Rocha [...] Yo también pienso que mis ideas sobre teatro pobre, las cuales identifico con las más modernas ideas sobre arquitectura pobre (no en el sentido económico, por supuesto, sino en el sentido de la simplicidad de medios de comunicación), coinciden con el tipo de producción que él (Glauber) quería para las representaciones de Brecht.”¹¹

Podemos deducir de la anterior cita que para Lina Bo Bardi el concepto de arquitectura pobre no representa una connotación negativa, sino que le sirve para conseguir llegar a soluciones arquitectónicas en las que prevalece lo humano-útil sobre lo puramente estético. Por lo tanto, y como veremos más adelante en la arquitectura de Lina Bo Bardi, lo estético pasa a un segundo plano en favor de la humanidad de su uso.

Existe también un punto de encuentro fundamental entre los planteamientos de Jerzy Grotowski y Lina Bo Bardi, la relación directa del teatro con la vida y con las personas, y que tanta importancia tiene para ambos artistas. Es por ello que los planteamientos del teatro pobre se vuelven fundamentales para favorecer e intensificar la relación entre las personas durante el acto teatral, tal y como explica el dramaturgo polaco:

“Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo “vivo”. Debido a esto cada desafío del actor, cada uno de sus actos mágicos se vuelve algo grande, algo extraordinario, algo cercano al éxtasis. Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras.”¹²

⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Margo Glantz (trad.). Mexico [etc.]: Siglo Veintiuno, 1970. p 13.

⁶ GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.*, p 9

⁷ GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.*, p 14

⁸ GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.*, p 13

⁹ GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.*, p 27

¹⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.*, p 5

¹¹ CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Op. cit.* p 187.

¹² GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.*, p 36

Lina Bo Bardi intentó materializar y llevar a la práctica sus ideas sobre Teatro Pobre al igual que lo hiciera el director de teatro Jerzy Grotowski, pero utilizando el término "pobre" no en el sentido económico, sino en el sentido de una economía de medios con la que comunicar, expresar y celebrar la vida de las personas.

Sin embargo, para Lina Bo Bardi estos planteamientos no se quedaron únicamente en el ámbito teatral, ella extrapoló dichas ideas y planteamientos al ámbito de la arquitectura. El proyecto de rehabilitación del Centro histórico de Salvador de Bahía (1986) resulta paradigmático en el sentido de que representa y manifiesta la voluntad de Lina Bo Bardi de crear y convertir un lugar abandonado en el escenario y lugar de encuentro de la vida cotidiana de las personas.

Si con las experiencias del teatro pobre, materializadas por Jerzy Grotowski, lo que se producía era una conexión vital entre actores y espectadores, es decir, entre las personas, esa conexión debería trasladarse y producirse igualmente en la arquitectura, la cual debería servir para facilitar la unión y el encuentro de las personas, la arquitectura debería ser una suerte de "escenografía abierta" del teatro de la vida, en la que, con los mínimos recursos posibles, las personas (actores y espectadores) vivieran y celebraran la vida.



[11]

Acto IV. Teatro-Oficina

"Teatro que sale a las plazas, las calles, que invade la ciudad. Sillas y muebles que salen de las casas, y gente, hombres, mujeres, niños, todo un pueblo que inspiró, en 1936, a Le Corbusier, cuando visitaba Brasil, en una famosa carta al Ministro Gustavo Capanema: -Señor Ministro, no mande construir Teatros con escenarios y butacas: deje las Plazas, las Calles, lo verde, libres. Mande únicamente construir "des treteaux" de madera, abiertos al Pueblo y el Pueblo Brasileño los ocupará, "improvisando", con su elegancia natural y su inteligencia." ¹³

Son muchos los proyectos teatrales y escenográficos diseñados por Lina Bo Bardi a lo largo de su trayectoria profesional y en los que ha aplicado sus planteamientos teórico-prácticos, algunos de ellos realmente interesantes como puede ser *Teatro das Ruínas* (1989), del que la arquitecta nos dejaba una afirmación que resume gran parte de sus principios sobre su arquitectura teatral:

"And where's the "Theater"? Where are all the seats, the "aisles" and the "stage", [...] All we see here is space, as free and open as a city square." ¹⁴

Sin embargo, será el proyecto Teatro-Oficina en São Paulo el que se convierta en una suerte de edificio-manifiesto donde quedan recogidos gran parte de los planteamientos, conceptos e ideas sobre arquitectura teatral de la arquitecta italo-brasileña. Resulta necesario decir que aunque la solución final hallada en el Teatro-Oficina quizás no sea la ideal o la más acertada, lo que resulta interesante es la dirección y la línea de los planteamientos que le permitieron a la arquitecta llegar a esta solución.

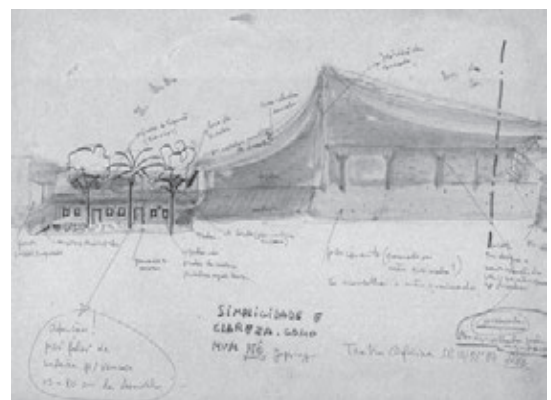
El Teatro-Oficina es un proyecto de restauración de un antiguo teatro ¹⁵ ubicado en el barrio Bexiga de Sao Paulo y que el grupo teatral Uzna Uzona, con su director José Celso Martínez Corrêa a la cabeza, decidió restaurar en 1984. El diseño y ejecución del proyecto fue encargado a la arquitecta Lina Bo Bardi (la cual ya había realizado varios trabajos de escenografías para este grupo teatral) ¹⁶ que contaría con la colaboración del también arquitecto brasileño Edson Elito.

Para Lina Bo Bardi este proyecto supuso la oportunidad de experimentar y llevar a la práctica real sus conceptos y planteamientos teóricos que sobre el teatro, y más concretamente sobre arquitectura y teatro pobre, había estado desarrollando en los últimos años.

[9]



[10]



"Fui a hablar con Lina. Ella dijo: "¡Soy una arquitecta!, ¡no puedo atravesar los muros! ¡No soy una bruja!, todo lo que puedo hacer con los muros es derribarlos". Y así fue como Lina desarrolló su idea de convertir la Oficina en una especie de calle extendiéndose todo el camino arriba hasta la zona de Anhangabaú da Feliz Cidade." ¹⁷

Ya desde sus primeros bocetos y croquis [9] [10], la idea principal de Lina Bo Bardi para el Teatro-Oficina fue la de vaciar el espacio interior del edificio, de unas dimensiones de 9 metros de ancho por 50 metros de largo, y crear un espacio corredor, una suerte de calle pública que atraviesa y une la calle Jaceguay (donde se encuentra la entrada principal) con la zona pública ubicada en la parte posterior del edificio.

Lina Bo Bardi, de este modo, consigue transformar el espacio interior del teatro en un lugar público sin espacio para espectadores, únicamente para actores: el público, los técnicos, la arquitectura y los objetos están literalmente en el escenario con los actores [11]. La arquitecta consigue de algún modo diluir o eliminar los límites existentes entre el actor y el espectador y que tanta importancia tiene en sus planteamientos teatrales como hemos podido comprobar en el Acto II de este artículo. Así lo expresaba el arquitecto y colaborador Edson Elito:

"Actors and actresses, technicians, the public, as well as all the equipment and objects, whether scenery or not, all form part of the show, blending or making a counterpoint and there is no way to hide any of them. All participate in the scene. The actor, due to his proximity and being visible from all view points, as opposed to the Italian stage, becomes exposed in all dimensions, also revealing to the public, as in mirror, his essentially human condition." ¹⁸

Además de la importancia de la relación entre actor-espectador en el interior del Teatro-Oficina se ven representados los conceptos de Teatro Pobre desarrollados por Jerzy Grotowski, donde la arquitecta desarrolla una construcción racionalista y ascética, en la que usando pocos elementos consigue una gran flexibilidad espacial y una comunicación visual directa, sin engaños.

"El objetivo era construir todo a la vista, a la manera Brechtiana" ¹⁹ que todo el espacio fuera escenario, "una escenografía abierta" como ella misma solía comentar. "Un teatro desnudo, sin escenario, prácticamente solo un lugar de acción, algo para la comunidad, así como una iglesia." ²⁰

La construcción de los andamios para la zona de espectadores, recuerda a los dibujos del dramaturgo polaco en los cuales los propios actores construían estructuras entre los espectadores incluyéndolos de esta forma en la arquitectura de la acción. Con estas construcciones casi efímeras se consigue que el espectador del Teatro Oficina esté siempre condicionado a relacionarse con lo que está viendo y sucediendo en la obra, llegando a convertirse en un actor más del espectáculo. [12] [13] [14]

Son las características constructivas de lo que Lina Bo Bardi definía como arquitectura pobre, lo que hace que muchos de sus edificios presenten soluciones de aspecto extraño o aparentemente antiestético a primera vista. El Teatro-Oficina no es ninguna excepción y resulta realmente

[9] [10] Croquis iniciales para el proyecto Teatro Oficina. Lina Bo Bardi. CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993*, p 259.

[11] Imagen del espacio interior del proyecto Teatro-Oficina durante una representación teatral donde se confunden los límites entre los actores y los espectadores. Fuente: BO BARDI, Lina; ELITO, Edson; CELSO MARTINEZ CORRÊA, José. *Lina Bo Bardi: Teatro Oficina – Oficina Theater, 1980-1984*. Lisboa: Blau – Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999, p 24.

[12] Teatro Oficina São Paulo. Escenarío desde el auditorio, 1984-1989. Fotografía. Markus Lanz. Fuente: BARBA, José Juan. "Lina Bo Bardi 100: El camino alternativo de Brasil a la modernidad", *Metalocus*, 2014.

[13] Croquis representación teatral y relación entre actores y espectadores. Croquis Jerzy Grotowski. Fuente: GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre. Margo Glantz (trad.). México [etc.]: Siglo Veintiuno, 1970*, p 127.

[14] Croquis representación teatral y relación entre actores y espectadores. Croquis Jerzy Grotowski. Fuente: Instituto Jerzy Grotowsky. www.grotowski.net/

¹³ DE OLIVEIRA, Olívia. "Sútiles inversiones urbanas. Un proyecto para la recuperación del Centro Histórico de Salvador", *Perspectivas Urbanas/Urban Perspectives*, n°10, 2009, p. 28. La cita pertenece a: CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p 272.

¹⁴ CARVALHO FERRAZ, Marcelo. Op. cit. p 311

¹⁵ El teatro proyectado por Lina Bo Bardi fue el tercero que se realizó en dicho local. Así lo explica José Celso: "This is the third theatre that has been built here. The first, designed by Joaquim Guedes [...] It took eight months to build in 1961, and was burnt down in 1966. The second project was by Flávio Império [...] It took a year and a half to build, and opened in 1967". Entrevista a José Celso Martínez Correa en: ZANCAN, Roberto. "The street is a theater". *Domus*, n° 958, 2012, p. 49.

¹⁶ Entre ellos destaca *Na selva das cidades* (1969), donde la arquitecta realizó el trabajo escenográfico. Para más información ver: CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p. 187-191.

¹⁷ ZANCAN, Roberto. "The street is a theater". *Domus*, n° 958, 2012. p. 49.

¹⁸ BO BARDI, Lina; ELITO, Edson; CELSO MARTINEZ CORRÊA, José. *Lina Bo Bardi: Teatro Oficina – Oficina Theater, 1980-1984*. Lisboa: Blau – Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999. p 48.

¹⁹ Cita de José Celso Martínez Correa, director del grupo teatral Uzyna Uzona en: FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. "Historia de una arquitectura ética: espacios teatrales de Lina Bo Bardi". *ArtCultura, Uberlândia*, vol 11, n° 19, 2009, pp. 119-136.

²⁰ SABBAG, Haifa. "A Metafora Continua (Entrevista a Lina Bo Bardi)". *AU (Arquitectura y Urbanismo)*, n°6, 1986, p. 53.

²¹ Esta idea nos recuerda a la célebre frase de Bruno Taut que aparece en su libro *Ein Wohn Haus*. "No importa el aspecto de los espacios sin las personas. Lo único importante es el aspecto de las personas en esos espacios". TAUT, Bruno. *Ein Wohn Haus*. Stuttgart: Keller & Co., 1927

[12]



[13]



[14]



difícil encontrar imágenes sugerentes del espacio interior, imágenes de esas a las que nuestros ojos están (mal)acostumbrados. Sin embargo, Lina Bo Bardi no consideraba importantes los aspectos estéticos de su arquitectura y sí la dimensión humana y vital de las personas que participan y se apropian de esos espacios ²¹.

Además, el diálogo establecido entre el proyecto arquitectónico y el tejido urbano existente aparece como un elemento fundamental. Lina Bo Bardi confiere al local elementos del espacio público desplazando al espectador del teatro a la calle misma. La gran rampa que salva el desnivel existente, y que se constituye como un espacio intermedio de relación o de transición entre el interior y el exterior, o el gran ventanal de vidrio permiten al espectador asistir al espectáculo pero siempre articulado con lo que está fuera del edificio teatral, con lo real, con la "vida". En el Teatro Oficina el espectador siempre está en relación con la calle incluso si se encuentra en una estructura espacial fija, ya que el propio proyecto es concebido como un teatro en una calle pública. [15] [16]

El resultado final es un proyecto en el que se produce una mezcla entre espacio interior y exterior, viejo y nuevo, actores y espectadores... en definitiva un espacio donde los límites entre lo real y lo teatral se difuminan y se encuentran en constante movimiento e incertidumbre.

Conclusión

En el análisis realizado sobre la relación de la arquitecta Lina Bo Bardi y el teatro hemos comprobado que más allá de sus planteamientos y propuestas arquitectónicas, lo realmente importante son las relaciones y conexiones que su arquitectura consigue crear con las personas y cómo la arquitectura responde a las necesidades de sus vidas cotidianas.

A través del teatro Lina Bo Bardi fue consciente de la dimensión social que la arquitectura posee, cuando la definía como una aventura destinada al hombre actor que vivía cada día en un mundo de diversidad y complejidad. Por lo tanto, la preocupación de la arquitecta es tratar de dar respuesta a las necesidades físicas y humanas del hombre a través de la arquitectura.

Lina Bo Bardi consiguió conferir a sus obras ese carácter colectivo que la arquitectura debe ofrecer, consiguió crear espacios de compatibilidad donde se produce la mezcla de lo real y lo cotidiano.

¿Cómo crear espacios de relación? ¿Cómo crear espacios donde sea posible la vida real y cotidiana de las personas? Son preguntas que actualmente los arquitectos plantean y a las que deben aportar respuestas coherentes e inteligentes.

En la sociedad actual, donde cada vez existe más segregación y donde los mecanismos establecidos generan estructuras sociales excluyentes, plantear espacios de un carácter colectivo y social se está convirtiendo en un aspecto fundamental y realmente necesario. Es por ello que los proyectos y los planteamientos aportados por Lina Bo Bardi a la historia de la arquitectura pueden servir para aprender a crear una arquitectura, quizás no bella, pero sí necesaria y en constante relación con los usuarios.

Los planteamientos teatrales analizados en este trabajo se pueden ver reflejados en la arquitectura de Lina Bo Bardi, como por ejemplo la relación actor-espectador y el análisis comparativo con las formulaciones de Jerzy Grotowski; queda claro que lo realmente importante para Lina Bo Bardi es llevar estas ideas no solo a sus proyectos teatrales y escenografías, sino a toda su arquitectura y, en este caso, crear espacios donde se produzcan esas relaciones entre las personas (actores y espectadores).

Otro tema recurrente en la arquitectura de Lina Bo Bardi es el de los elementos de transición, ya sean pasarelas, escaleras, muros, patios, etc., y que en el caso del Teatro Oficina es la rampa. Esta rampa constituye un lugar en sí mismo, un espacio intermedio que conecta el interior con el exterior, es decir, invita a las personas a entrar y participar de su arquitectura. [17]

"The transition must be articulated by means of defined in-between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side. An in-between place in this sense provides the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena. [...] Architecture implies the creation of interior both outside and inside." ²²

Lina Bo Bardi consiguió con su arquitectura articular las tensiones humanas y transformar los espacios en verdaderos lugares de encuentro y vida social, espacios de celebración de la vida.

"Llamaremos la definición Arquitectura = espacio interno insuficiente para definirla y afirmamos creer que la arquitectura está estrictamente ligada al hombre, al hecho humano, y llegamos a

²² SMITHSON, Alison Margaret. *Team 10 primer*. Smithson, Alison (ed). Cambridge, Mass [etc.]: MIT Press, 1974. p 104.

²³ DE SOUZA BIERRENBACH, Ana Carolina. "Entre textos y contextos, la arquitectura de Lina Bo Bardi". *Arquitextos*, n°119, 2010. La cita pertenece a: BO BARDI, Lina. *Arquitectura como movimiento. Nota sobre a síntese das artes*. São Paulo: texto manuscrito no publicado, Archivo Instituto Lina Bo e PM Bardi. 1958. pp 1-8. – Texto original en portugués. Traducción: ACB



[15]



[16]

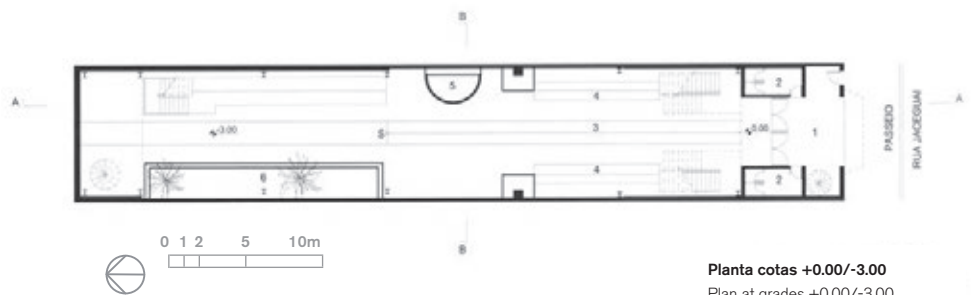
decir que el carácter peculiar de la arquitectura no es solamente la existencia del espacio interno como aquello que podríamos llamar todavía de *utilitas*, la última esencia, sino la estricta relación que ella tiene con el hombre. Un templo, el Partenón, o una iglesia barroca existe en sí misma por su peso, su estabilidad, sus proporciones, volúmenes, espacios, pero hasta que el hombre no entra en el edificio, no sube los escalones, no posee el espacio en una “aventura humana” que se desarrolla en el tiempo, la arquitectura no existe, es frío esquema no humanizado. El hombre crea con su movimiento, con sus sentimientos. Una arquitectura es creada, inventada otra vez por cada hombre que en ella camina, recorre el espacio, sube una escalera, se asoma sobre un balaustre, levanta la cabeza para mirar, la baja para mirar y cierra una puerta, se sienta, se levanta; es un tomar contacto íntimo y al mismo tiempo crear “formas” en el espacio, expresar sentimiento.”²³

[17]



Sección longitudinal AA.
AA longitudinal section.

1. Cubierta deslizante
Sliding roof



Planta cotas +0.00/-3.00
Plan at grades +0.00/-3.00

[15] Entrada principal al Teatro Oficina. Fotografía. Nelson Kon. Fuente: GIL-FOURNIER, Mauro. “El arquitecto como cuidador urbano”. *Blog La ciudad viva*. Miércoles, 18 de enero de 2012.

[16] Teatro Oficina São Paulo. Vista exterior, 1984-1989. Fotografía. Markus Lanz. Fuente: BARBA, José Juan. *Lina Bo Bardi 100: El camino alternativo de Brasil a la modernidad*. Metalocus. 2014.

[17] Sección transversal y longitudinal del Teatro Oficina donde se observa la rampa que une el espacio interior del teatro con el espacio exterior. Fuente: DE OLIVEIRA, Olívia. “Lina Bo Bardi: obra construida. *Built Work*. 2G, n°23/24, 2010. p. 186.

Resumen 01

En su artículo "Lina Bo Bardi, de Italia para Brasil" para la Revista Universitaria (Chile), Marcelo Carvalho Ferraz escribe que uno de los puntos fundamentales para la comprensión de la obra de la arquitecta es su relación con el teatro.

Con el objetivo de conseguir un mayor conocimiento y entendimiento de su pensamiento y obra, el texto analiza la relación de la arquitecta con el teatro a partir de los años sesenta, cuando su conexión con artistas y directores de teatro es más intensa, lo que la llevó a la realización de varias escenografías y proyectos teatrales.

El presente artículo analiza cómo las diferentes corrientes artísticas relacionadas con el teatro, tanto nacionales como internacionales, influyeron en el pensamiento de la arquitecta y cómo estas se identifican en sus procesos proyectuales y finalmente en su obra construida.

Abstract 01

Marcelo Carvalho Ferraz in his article "Lina Bo Bardi, de Italia para Brasil", published in Revista Universitaria (Chile) wrote that one of the main points for the understanding of the Lina Bo Bardi's architecture is her relation with the theatre.

With the aim to get a better knowledge and understanding of his thought and work, this article analyzes the relation of the architect with the theatre from the sixties when her connection with the artist and directors of theater is more intense that led her to work and realize some scenographies and theatrical projects.

Also this article analyzes how the different artistic movements related with the theatre, both national and international, influenced the thoughts of Lina Bo Bardi and how are identified in the project process and finally in her built architecture.

Bibliografía_ Bibliography

- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Margo Glantz (trad.). México [etc.]: Siglo Veintiuno, 1970.
- SMITHSON, Alison Margaret. *Team 10 primer*. Smithson, Alison (ed). Cambridge, Mass [etc.]: MIT Press, 1974.
- SABBAG, Haifa. "A Metáfora Continua (Entrevista a Lina Bo Bardi)". *AU (Arquitectura y Urbanismo)*, n°6, 1986.
- CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.
- BO BARDI, Lina; ELITO, Edson; CELSO MARTINEZ CORRÊA, José. *Lina Bo Bardi: Teatro Oficina – Oficina Theater, 1980-1984*. Lisboa: Blau – Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999.
- RIVERA, Carlos Manuel. *Teatro popular: el nuevo teatro pobre de América de Pedro Santaliz*. Irvine (California): Gestos, 2005.
- FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. "História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi". *ArtCultura, Uberlândia*, vol 11, n° 19, 2009.
- DE OLIVEIRA, Olívia. "Sutiles inversiones urbanas. Un proyecto para la recuperación del Centro Histórico de Salvador", *Perspectivas Urbanas/Urban Perspectives*, n°10, 2009.
- DE SOUZA BIERRENBACH, Ana Carolina. "Entre textos y contextos, la arquitectura de Lina Bo Bardi". *Arquitextos*, n°119, 2010.
- DE OLIVEIRA, Olívia. "Lina Bo Bardi: obra construída. Built Work". 2G, n°23/24, 2010.
- LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi: [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Director: Dr. Luciano Migliaccio. Universidade de São Paulo. Área de Concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, 2011.
- CARVALHO FERRAZ, Marcelo. "Lina Bo Bardi. De Italia para Brasil". *Revista Universitaria*, n°54, 2012.
- ZANCAN, Roberto. "The street is a theater". *Domus*, n° 958, 2012.
- PRIETO LÓPEZ, Juan Ignacio. *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*. Director: Fernando Agrasar Quiroga y Amparo Casares Gallego. Universidad de A Coruña, Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo, 2013.
- DE OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi: obra construída*. Kon, Nelson (fot.). São Paulo: Gustavo Gili, 2014.